

絵画の下半身

——一八九〇年～一九四五年度の裸体画問題——

蔵 屋 美 香

はじめに——カリカチュア

- 一、腰巻美人
 - 二、横臥裸婦
 - 三、横臥裸婦と腰巻美人
- おわりに

はじめに——カリカチュア

まずカリカチュアから始めよう。一八九五年（明治二八）、黒田清輝の作品《朝妝》を取り巻く観衆を描いた、フランス人画家ジョルジュ・ビゴーの一枚である（挿図一）。第四回内国勸業博覧会に出品された《朝妝》は、日本の近代絵画において、展覧会とタブローというかたちで裸体表現が問われるきっかけとなった最初の作品である。前年の明治美術会第六回展に出品された折はあまり問題とならなかったものが、はるかに観客の多い博覧会場に展示されたこと、開催が比較的保守的な京都であったこと、などから論争を引き起こしたのだ。この図では、キャンバスの中の女性を観衆と同じ空間に属する現実の女性であるかのように描くビゴーの構図上のトリックが、女性

を「美術」としてではなくエロティックな対象として見てしまう観衆の視点
を、うまく代弁している。加えてこのカリカチュアは、老若男女、あらゆる
階層の人間の反応を巧みに捉えている。田舎風の老人は口を開け、洋装の男
は仁王立ち。老婦人はモノクルで仔細に作品を点検し、手帳を抱えた少年と
その母は新時代の知識吸収の義務感に駆られている。つまるところ、裸体画
は歓迎すべき新しい文化なのか、それとも日本の社会に受け入れるにはあま
りにわいせつな事物なのか。中央には、観衆中の主人公である、着物の裾を
まくって顔を隠す若い娘がいる。

さて、この娘の頭の向こうに、よく見るとわずかに男の横顔がのぞいてい
る。今まで見過ごされてきたこの人物に気づいたのは、昭和に入って盛んに
裸体画の評論を行った、画家の太田三郎である。この中年の男は「あられも
ない意味を画中に求めて、描かれたもの、腰のあたりにひたすらに眼を近づ
け」「貪るやうな視線」を投じている、と太田は記している。⁽¹⁾顔を隠して下
半身を出す娘、そして、画面の腰のあたりを食いつかんばかりに見ている男。
この一対の姿には、さまざまな意味が読み取れるように思える。

これまで日本近代における裸体画は、主に、石版による一枚刷りが流通し、

挿図 1 ジョルジュ・ビゴー《朝妝》を観る人々

また雑誌『国民之友』第三七号（一八八九年）掲載の渡辺省亭の挿絵《胡蝶》が議論呼んだ明治二〇年代前半から、《朝妝》前後を中心に語られてきた。⁽²⁾

本稿は、時代を少し進め、明治末から昭和戦前期までの裸体画問題を考えようとするものだ。この時期、どのように裸体を表現したどのような作品が、どんな理由によって、どんな場所から、誰の目の前から、排除されたのか。あるいは、どんな作品が、どこで、誰の目になら触れることを許されたのか。そして、この中でいかなるタイプの裸体表現が生み出されたのか。まず一では、《朝妝》以降の黒田と裸体画のかかわりを追う。続く二では、安井曾太郎と二科会における裸体画取締りのようすを、最後に三では昭和戦前期の裸体画の変容を取り上げる。この中で、細かな理由付けが行われ、裸体画とその観賞場所、そして観衆が、さまざまに区分されてゆくようすが浮かび上がってくるだろう。

なお、用語について述べたい。この論では主に「裸体」という語を使う。これは、美術表現上の裸と日常の裸（ケネス・クラークのいう、美的に理想化された「Nude ヌード」と、単に衣服をはがれた状態を表す「Naked はだか」⁽³⁾）の

双方をカバーし、かつ男女とも含むものとして用いられる。ちなみに昭和初頭まで、ヌードを言い表す語としては、「裸体」の他、女性特に「裸体婦人」「裸体美人」「裸美人」「裸女」などが使われたようだ。加えて最終章の三においては、特定の文脈において「裸婦」という言葉を使用する。理由は後に述べるが、今日ヌードを指すにあたってもっともふつうに使われるこの「裸婦」は、おそらく、「美術」における裸の人物像すなわち女性、という図式の定着を待って、一九二〇年代半ばに一般化したものと考えられるのである。

一、腰巻美人

(1)

さて、《朝妝》に続く《智・感・情》（一八九七—一九九年）の論争と図出版差し止めを経て、次に黒田が関係した裸体画をめぐる大きな事件は、白馬会第六回展（一九〇一年）の、いわゆる「腰巻事件」である。警察による最初の裸体画取締りとなったこの事件では、黒田の滞欧作《裸体婦人》（一九〇一年）他、湯浅一郎《画室》（一九〇一—一九〇三年）、ラファエル・コラン《オデオン天井下絵》（一八八九—一九〇〇年頃）などが下谷警察署の目に留まり、腰から下に布を巻くかたちで公開された（挿図2）。

実際の会場をのぞいてみよう。場所は、白馬会をはじめ明治期の美術展の多くが開催された、東京、上野の竹の台陳列館である。たとえば『中央新聞』の記事によると、《裸体婦人》の周囲は次のようすだった。

白馬会の観覧者は恰も蟻の甘きに就くが如く皆此裸美人の下に集り口々に云ひ罵る所を聴けば『イヤ是では少しも情を起さない』『ナーニさうぢやないあの腿の辺を見玉へ』など、美術的美醜の批評は公然猥慾的発

情如何の猥褻論となり、果は甲乙ステツキを延ばし欄を越え公然腰巻を引卸し透し見る程に、午前の腰巻胸に及べるもの午後特に日没には腰巻緩んで殆んど間一髪の有様に有之候。⁽⁴⁾

つまり、画面の前には観客が群がり、この「裸美人」が「猥褻的発情」を促すかどうかを議論し、ステツキの先で腰巻を引き下ろすので、夕方には胸から「間一髪」のところまで布がずり落ちたというのだ。では、黒田ら白馬会側は、こうした事態をどう捉えていたのか。植野健造氏は、美術の専門家向けに特別室を設けて公開を制限するなら展示可、との警察の提案に対し、黒田側が強く一般観衆への公開を希望し、その妥協案が腰巻となった経緯に注目している。⁽⁵⁾ 白馬会は裸体画の普及を進めるため、あえて一般部分での公

挿図2 黒田清輝《裸体婦人像》展示風景
『明星』第17号（1901年1月）より

開にこだわった。いわば騒ぎは承知の確信犯だが、それは、白馬会が明治の社会にヨーロッパ由来の「美術」を移植することを責務と考えており、中でも裸体は彼らにとって、「美術」そのものを表すシンボルのようなものだったからだ、というのである。事実、白馬会のスポークスマンであった画家、久米桂一郎は、ヨーロッパにおいて「美術とは殆ど裸体の人物を造る術」なのだ、と端的に述べている。⁽⁶⁾ たとえ作品の前で卑猥な会話を聞くことになっても、裸体画を積極的に公開することは、白馬会にとって、「美術」の普及を推し進めることに直結する重要性を持っていたのである。

(2)

続けて、少し長くなるが、久米の裸体画論「裸体は美術の基礎」を引用しよう。ここには、明治中期の裸体をめぐる考え方の特徴がいくつも示されている。

而して諸部の関係権衡宜しきを得、其一線一画は悉く天真の調和に適ひて、人生高尚の品位と粹美を萃め、創意の興感光彩を発揮するに至れば、人の心神をして眼前なる卑俗の汚濁なる実界を超脱し、缥缈として神仙の靈境に遊ぶの想ひあらしむ、其造詣の極美は凡人の測度し得べき程度を卓絶して、玄妙（Sublime）の域に達したるあり。此の如く美てふ天地を側面より観察すれば、其上層には玄妙の雲たなびき、下層には艶麗の塵揚り、其間に人体の燦爛として光輝を発するあり、艶麗は凡人の知覚には快を与ふれども、多くは調和の適度を失ふを以て審美的の快味を具足せざるなり、此の如く、美の階級は外観の美より知覚の美に移り、現実の興感より抽象の興感に進んで、漸くに其度を高むるものにて、こ

れを解しこれを味ふ階級は、其人の智識の発達したる程度に存す⁽⁷⁾。

ここに読み取れるのは、久米や黒田が留学先のフランスで学び取った、一八一九世紀のヨーロッパに特徴的な「美術」観だ。「快」や「玄妙 (Sublime)」通常は「崇高」という語に明らかなように、この文章には、現実的な利益や感覚的な快の影響を受けない無関心こそ、純粹な趣味判断を可能にする、という、カントに端を発する芸術論のこだまを聞くことができる。久米のいくつもの二項対立的な言い回しを借りれば、「汚濁なる実界」から「神仙の靈境」へ、「豊麗の塵」から「玄妙の雲」へ、「現実の興感」から「抽象の興感」へと進んでこそ、美は正しく享受される。これを裸体画に応用するなら、観るものが、なまめかしい現実界の欲望や、その欲望が喚起する感覚的な快を断ち切ったとき、はじめて裸体は凡人の想像を超えた世界を開いて見せるのである。

このように考えると、先に指摘した、なぜ白馬会にとって裸体画の普及が「美術」移植とほとんど二重写しであったかという点が、さらに理解できるだろう。裸体画を正しく観るすべを身に付けることは、つまり、現実の諸関心を捨て去る鑑賞態度を前提とする一八一九世紀のヨーロッパ的な「美術」の仕組みそのものを学び取ることに他ならないのである。

(3)

ところで、先の引用でもうひとつ興味深いのは、久米が、現実的なものもと「美術」との対立を、上と下という空間の関係によって把握していることだ。これは具体的には、身体の上下、つまり足元を「豊麗の塵」に浸し、頭を「玄妙の雲」に突っ込んでその間に浮かぶ、人間の姿としてイメージさ

れている。

実は《裸体婦人》取締りの後、白馬会から後の文展に至る、ひとつの裸体像の定型が作られる。それは、あらかじめ画中に腰巻を描いて下半身を覆った像、または下半身をフレームから切って上半身のみを画面に収めた像である(挿図3)。つまり、端的に「豊麗の塵」にまみれた下半身を覆い隠した姿が視覚化され、定着したのである。これらを植野氏は、単に取締りをかわすためのものではなく、布地の色柄を画面のアクセントとしたり、上半身をクローズアップにし、顔の表情にポイントを置いたり、新たな表現を可能にした工夫として、積極的に位置づける。黒田の敬愛するビエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ(挿図4)などフランスの画家たちの作例も消化して、ここに、萬鐵五郎の《裸体美人》(一九二二年)など次世代の作品にも受け継がれる、下半身を布で覆った姿の、「腰巻美人」とでも呼ぶべき裸体画の系譜が生まれたのである。

しかし疑問は残る。なぜ下半身だけがそうまでして覆い隠されなくてはならなかったのか。逆に、なぜ乳房をはじめ上半身を露出することを問う声はほとんど上がらず、「腰巻美人」タイプが許容されることになったのか。

一八九七年(明治三〇)の「裸体画につきて」の中で、久米は次のようなことを述べている。気候温暖な日本では、もともとヨーロッパに比べ、肌脱ぎや水浴び、混浴など、男女とも人前で裸体になって恥じない習慣がある。その中で今さら裸体画を非難するのは、キリスト教的羞恥心の輸入のせいもあるが、裸体そのものではなくて、実は「其陰部を暴露したる」ことを責めているのだ。しかし、美術は凡眼を越えた純粹な美を表すもので、未だかつて「陰部の美」を認めたことはない。逆に、あまりに「外形の甚だしく人の実感に訴」えるものとしてこれを排除し、「毫も其痕跡を留め」ず巧みに

表現するよう、工夫を凝らしているではないか。一度こうして隠されたものをさらに隠蔽せよとは、「妄念の奴隷」というほかない。

嗚呼世の裸体画を論ずるものは、裸体画を以て陰部の為に作られたものとなすか。陰部を隠さざる一事を以て裸形の美を棄てんとするか。果して然らば、われは実に世の論者が美術家の心事を汲むの意なくまた美術を愛するの情薄さを絶叫し、其心根の浅はかなるに驚かざるを得ず。⁽⁸⁾

もちろんこの文章は、ではなぜ上半身の露出は許されるのか、という点については説明してくれない。しかし少なくとも、明治中期の観衆や久米たち美術家が、一般に、男女とも日常的な「Nakedはだか」の範囲と見なしうる上半身の露出に比べ、性器の位置する下半身のそれを、より強く「美感」を引き起こすものと考えていたらしいことはうかがえる。黒田の作品は、『朝妝』、『智・感・情』、『裸体婦人』とも、当時のヨーロッパ美術の慣習に従って、「毫も其痕跡を留め」ぬよう、女性器の細部の描写を省略している。久

米のいうとおり、細部を描かないことですのでに一段階の隠蔽がなされているのである。しかし、それが約束事として受け入れられていない明治中期においては、こうした工夫をもつてしても、下半身の露出は、直截的に観るものの身体感覚を揺さぶって性的な快感を思い起こさせるものと受け取られた。ビゴーが描いた『朝妝』の前の娘をもう一度思い出そう。五感のうち、対象との距離をとることを可能にする、「美術」にとって特権的な視覚を覆い、かわりに感覚的な快の宿る下半身を露出するこの娘は、感覚的な快を覆って視覚を活用すべき「美術」の理想の、ちょうど裏返し姿をしている。また娘のとなりの男の視線が、太田によって「貪る」よう、と、まるで視覚的な距離を相殺するように、これまた感覚的な快に属する味覚の比喻によって語られた意味も見えてくる。

しかし、さらに考えると、たとえば『裸体婦人』の前の観客たちが嘲笑し、議論していたことの核心は、ほんとうのところ何だったのだろうか。というのも、この時期の観客のうちには、性器（とその結合状態）を詳細に描く江戸期の春画の記憶を持つものもあったはずで、その彼らにとって、細部のな

挿図3 和田英作《こだま》 1902年、
財団法人泉屋博古館蔵

挿図4 ピエール・ピュビス・ド・シャヴァンヌ《海辺の娘たち》 1879年、
オルセー美術館蔵

挿図5 黒田清輝《野辺》1907年、
ポーラ美術館（ポーラ・コレクション）蔵

い女性器描写は、戸惑いを伴う奇異なものと映ったかも知れないからである。実際久米は先に引用した「裸体は美術の基礎」の最後で、口では裸体画を非難しながら、実は「窃に局部の或る点に写実の不十分なるを憾むが如き妄念を」持つものがある、と憤慨している。⁽⁹⁾この意味で、ビゴーに描かれた《朝妝》の前の男が身を乗り出しているのは、困惑——西洋の女性は身体のつくりが違うのだろうか？——のせいであるとも読める。すると明治の観客たちのうちには、性器描写を省略した裸体を「美術」と認め社会の無理解を憤慨するもの、そのような描写をもつてしてもなおわいせつだと怒るもの、そして、期待したような性器の描写がないことに困惑しひそかに不満を抱くものの、三種の反応が混在していたことになる。

さて、腰巻事件の二年後、一九〇三年（明治三六）の第八回白馬会展では、黒田の《春》《秋》（一九〇三年）や湯浅一郎の《モデル午睡》（同）他が警察

の指導を受け、特別室での展示となった。これは後に慣例化する特別室設置の初のケースとなったが、このとき、腰巻を描いたのに《春》《秋》が取締りの対象となったのは、「臍から下が少し露出し過ぎて居た」ためだったとい⁽¹⁰⁾う。また一九〇七年（明治四〇）に文部省美術展覧会が創設されると、翌年の第二回展では、さっそく朝倉文夫の《闇》（一九〇八年頃）、新海竹太郎の《ふたり》（同）の二点の彫刻作品が問題となり、《闇》は男性器を切断のうえ一般室公開、《ふたり》は厚紙を木の葉型に切り抜いて女性器を覆ったが特別室展示となった。どのように表現された下半身のどこまでの露出が、感覚的な快につながる危険信号と判断されるのかは、常に微細な線引きの中で揺れ動いている。美術家自身も、自分の表現のどこがどのようにわいせつなものとなりうるのか、十全にコントロールできるわけではない。たとえば、寝そべるモデルの上半身だけをあおり気味に捉え、下半身を画面から切った黒田の《野辺》（一九〇七年、挿図5）では、画家の視線の位置、ひいてはわたしたち観るものの位置が、どうしてもモデルの下半身の上に乗るもののように思え、かえって描かれなかった下半身の存在を生々しく感じさせる。また、性器の描写を省いて「実感」を封じるはずの《朝妝》や《裸体婦人》では、熊の敷皮の上にいるモデルの裸の尻や足裏がふさふさとした毛皮に触れるさまが描かれ、観るものの触覚を刺激するしかけを見出すことができる。感覚的な快は、たとえ腰巻やフレーミングによって下半身を隠しても、別のかたちで画面のうちに回帰しうるのだ。

しかし、あまりに性急に話を広げることはやめよう。次章に、裸体画のどこが許されず、どのようなものなら許されるのか、という問題を、それを取り巻く観衆の姿とともに、さらに具体的に見て行くことにしたい。

二、横臥裸婦

(1)

次に見るのは、一九一五年（大正四）、第二回二科展における裸体画取締りのようすである。このとき二科会は、前年帰国した安井曾太郎の滞欧作四四点を特別陳列している。

事件の経緯については石井柏亭の「二科会と警視庁」に詳しい⁽¹¹⁾。柏亭によると、一〇月一三日の招待日の朝、会場の日本橋三越に出向くと、堀留警察署の刑事が来ており、裸体画に問題があるという。やがて警視庁保安部の担当者堀留警察署長がやって来て、会場を検分の末、安井の《黒き髪之女》（一九一三年）、《寝たる女》（一九一二年）、《本を読む女》（不詳）の特別室展

示を提案した。二科会側は翌日から旧館三階竹の間に一室を設け、入口には番人を立たせて、ノートに記名のうえ入室するよう注意書きを出した。これはかえって人々の好奇心をあおり、偽名で入室するものも出る賑わいとなった。資格審査があるわけではないので、実質的には、偽名であろうが記名さえすれば誰でもそれらの作品を見ることができたのである。

ところで、このとき安井が出品した裸体画は三点のみではなかった。つまり、取締り対象となる裸体画とそうでない裸体画があったのだ。たとえば、特別室展示となった《黒き髪之女》（挿図6）と一般室公開となった《孔雀と女》（一九一四年、挿図7）を比べてみよう。ほとんど同じサイズのこの二点は、「腰巻美人」タイプではなく、どちらもベッドに横たわる全裸の女性を描くものである。ひざを軽く曲げた下半身のポーズはほぼ同一で、はつき

挿図6 安井曾太郎《黒き髪之女》 1913年、個人蔵

挿図7 安井曾太郎《孔雀と女》 1914年、個人蔵

りと正面に向けられた女性器は、どちらも黒田の諸作品と同様、細部が省略されている。したがって、黒田や久米の時代から一〇年あまりを経たこの時期には、警察にとって問題は、ヨーロッパ美術の約束事に従って描かれた女性器自体ではなくっていたのである。一對と言ってよいこれら二点の扱いが分かれたのは、実は、柏亭によれば、『黒き髪の子』が「現実の」寢床の上に横はつていたためであつた。⁽¹²⁾なるほど『黒き髪の子』では、頭上のヘッドボードやシーツなど、実際の寢室にないものは描かれていない。対する『孔雀の女』では、同じベッドであっても、周囲に配された謎めいた道具立てがその現実味をばやけさせている。画中画とも窓外とも取れる戸外の風景、そこを散策する男女とパンのいる噴水、そして孔雀といったモチーフは、おそらくティツィアーノの『ヴィーナスとオルガン奏者』（一五四八年）あたりから採られたものだろう。加えて、様式化された横顔を見せる『孔雀の女』に比べ、『黒き髪の子』のモデルは、ベッドの手前の空間（＝画面外の観るものがある空間）にぼんやりと視線を投げており、そこにいると想定される誰か——おそらくは恋人（＝観るものがある位置を占める）——の存在が、現実的な性の可能性を観るものに感じさせる。

二年後の第四回二科展では、やはり安井の『少女』（不詳）が、今回は特別室の設置も許されず会場から撤去となった。このとき警視庁の「小幡保安部長」という人物は、『少女』の手の置き方が、何うも面白くないから公開を禁止したのです」と具体的にその理由を述べている。⁽¹³⁾この発言にも見られるように、この時期になると警察は、単に性器の露出の有無を問うのではなく、「背景、色彩、姿勢など」、画面内のさまざまな要素を観察し、位置づけ、総合し、それらによって裸体が喚起する性的なものの度合いを測るという、より細分化された判断に基づく取締りへと移行していた。⁽¹⁴⁾「実感」を引き起

こすと考えられるポイントは、下半身と性器という即物的な中心から、ベッドなどの背景や、色彩、ポーズ、視線の向け方といった状況全体へと——つまり画面全体に配された種々の細かな要素へと、拡散していったのである。

彫刻作品に目を向けるなら、一九二三年（大正一二）には第二回東台彫塑会展で、接吻する裸体の男女を表した陽威二の彫刻作品『恵まれた二つの霊』（一九二三年）が特別室展示となり、翌年の芸術復興記念合同彫塑展では、やはり陽の『灯下抱擁』（一九二四年）が会場より撤去された。⁽¹⁵⁾さらにこの年、日本芸術協会主催第三回仏蘭西現代美術展で、将来されたロダンの『接吻』（二八八七年）他が撤去となり、フランス大使館の抗議を受けている。ちなみに、ちょうど体調を崩していた黒田は、ロダン撤去の騒動を收拾しようと無理を押して有力者に働きかけ、その最中に亡くなっている。

(2)

ところで、警察による裸体画取締りには、上記のような展示の禁止とともに、もうひとつ別の局面があつた。すなわち、作品複製の禁止である。たとえば二科会第二回展のときには、特別室展示となった安井の上記の三点に加え、一般室で公開された『少女』（不詳）、『うつぶせる女』（同）、『裸の女』（一九二二年）、『孔雀の女』、そして梅原龍三郎の『坐裸婦』（一九一四年）の計八点が、展覧会目録への収録は可、絵葉書の複製は禁止となった。第四回展では、展示室から撤収された『少女』に、展示は許可された安井の『女』（不詳）、上半身のみ肌脱ぎ姿の坂本繁二郎『髪洗い』（一九一七年）の二点を加えた計三点が、発売配布目的の撮影禁止となった。この取扱いは、警察が、特別室と一般公開の展示室を区分するのみならず、もうひとつ別の裸体画享受の様態、すなわち複製利用を考え、都合三つの観客層を想定し、そ

れぞれに対して公開の可否を判断していたことがうかがえる。

一番小さい観衆のグループは、特別室への入室可能な美術の専門家、またはそれに相当する人々である。この人々は、いかなる裸体画も現実的な欲望や感覚的な快を断ち切って「美術」として鑑賞する能力を持つと見なされている。次のグループは、愛好家もしくは知識欲旺盛な層であり、展覧会的主流となる人々である。最後に、数の上でもっとも大きいのが、おそらくは展覧会に足を運ぶことなく裸体画の複製や絵葉書を買する層で、ここまで来ると、広大な社会空間内でのイメージ流通のコントロールはほぼ不可能と考えられている。こうした警察の区分に対し、美術家の側は、第一、第二グループの別を廃して、展覧会場に集う観衆のすべてにどのようなものであれ裸体画を観る権利を与えるよう主張する。しかしその彼らも、第三のグループへの裸体画の流出には、「絵葉書などに印刷すれば色々なことに悪用されるさうであるから、これは無論禁止しなければなるまい」(新海竹太郎)⁽¹⁶⁾と、実は大半が否定的である。

加えて、専門家、愛好家、それ以外の大多数という、いわば知的な階層分けに基づいた三つの区分の他に、前二者の中にはさらに人々を区分するもうひとつの軸があった。性別と年齢に基づく、女性と若年層という区分である。以下は、第四回二科展と同じときに開かれた再興第二回院展から、『七夕に髪を洗ふ』(一九一五年頃)が撤去および写真撮影禁止となった、画家長谷川昇と、先の警視庁小幡保安部長の会話である。

長谷川氏『院展の来会者を見るに下層上層の人は稀で多くは中流の人で中流の人は現今の社会階級でも最も健全な思想を持つてゐるのだから仮令多少の御懸念があつても差支はないと思ひますが…』小幡氏『御尤も

だが中学生や年の若い女学生も来てゐるからね』⁽¹⁷⁾

この対話からは、警察と美術家が、展覧会の主要な観客に健全な「中流」、つまり第二のグループを想定し、かつ、そこに属しながら裸体画から隔離されるべき被保護者として、女性や年少者を考えていたことがわかる。

ここで少し理論的な枠組みを固めておこう。ピエール・ブルデューはその著書『ディスタンスシオン』において、ちょうど久米に典型的に現れていたような、カントの流れを汲む、「純粹趣味」と「不純な趣味」「感官の快楽」のふたつを区分する一八一九世紀のヨーロッパの文化観を批判している。⁽¹⁸⁾ブルデューによれば、二者を分かち能力は、人間に生まれつき備わるものではなく、育ちや教育によつて、つまり「文化的差異」差別階層(化)によつて後天的に獲得されるものである。この場合、たとえば純粹な「美術」とそうでないものを見分ける能力を持つことが、鑑賞者を、ある一定の文化的資本を持つ社会階層に位置づける指標となる。

このブルデューの議論を、リンダ・ニードは、さらに女性ヌードの問題にあてはめる。⁽¹⁹⁾ニードによれば、純粹な「フライン・アートの女性ヌード」とわけつな「ポルノグラフィ」を分かちものは、なにがどう描写されているか、といった固定された基準ではない。それは、観るものがどのような階層に属する文化的能力を持ち、どのようなシチュエーションでそれを享受するのか、といった絶えず変化する条件に依存している。

こうした議論を踏まえるなら、大正初めの日本の状況も、すでに一定の「美術」観を文化的資本として獲得した層、その層に仲間入りすべく「美術」観を身に付けようと努力する層、そしてその二者からはじかれた「感官の快楽」を求める層が、警察、美術家、観衆の相互規定の中でかたちをなしつつ

挿図8 安井曾太郎《画室》 1926年、財団法人ひろしま美術館蔵

あったことがわかる。そしてここに、こうした文化的な指標の獲得運動自体から遠ざけられるべき、被保護者としての女性や若年者の層が付け加えられる。

しかし、ブルデューもニードも（そして久米も先の「裸体は美術の基礎」の中で「これを味ふ階級は、其人の知識の発達したる程度に存す」と）強調するうちに、こうした指標の獲得はつまるところ教育の問題であり、そのいかによって、人々はグループの間に常に揺れ動いている。そしてその揺らぎとともに、描かれた身体や道具立てといった裸体画の画面を構成する諸要素も、やはり揺れ動く「美術」とわいせつを分かち基準線によって、さまざまに造形化され、意味づけられ、区分されて行くのである。

(3)

ここで、一九二六年（大正一五）の第一三回二科展に出品された、安井曾太郎の《画室》（一九二六年）を見てみよう（図版4、挿図8）。ちなみに、この年から二科展は竣工したばかりの東京府美術館を会場に開催されており、具体的な数はわからないものの、来館者数はそれまでに比べ飛躍的に増加したという。⁽²⁰⁾

さて、《画室》は奇妙な作品だ。画面中央に、やはり寝椅子に横たわる全裸の女性がいる。しかしその周囲にはキャンバスやイーゼル、脱ぎ捨てられた衣服が描かれ、この女性が《孔雀の女》のようなヴィーナスでも、《黒き髪の女》のようにベッドの上から親密な視線を投げる擬似恋人でもなく、賃金をもらってアトリエでポーズをとる職業モデルであることが示されている。まるでカメラを後ろに引いて、思わせぶりの女性裸体像ができるまでの舞台裏をすべて見せるかのようだ。頭が大きく胸が長く、手足の短いプロポーションも、美的な造形化をほどこすかわりにことさら日本モデル人らしい現実味を強調するように見える。

だが、この作品でもっとも奇妙なのは、まさに裸体画から遠ざけられるべき女性と子ども、そして二人を背後から守るような若い男性ひとり、着衣のままモデルと同じ空間に置かれていることである。これは安井の妻子と甥であり、三人のからだは折り重なって、右のイーゼルと対を成す三角形を作っている。左に女性や子どもを含む家族と日常生活の領域に属する三角形、右に「美術」と創造の領域に属するイーゼルの三角形。しかし、左のストーブや家族と、右のイーゼルの影が落ちる方向を見ると、ストーブと家族には左上から、イーゼルには右上から、それぞれ光が当たっているようで、画面の左右では光の来る方向が異なることがわかる。つまり、家族の領域と「美

「美術」の領域は、共存しているようであり、実は真ん中で分かれた別々の空間に置かれてもいるのである。裸体のモデルは、ちょうどこの空間の裂け目にあたる部分に、ふたつの世界を橋渡しするようなかたちで横たわっている。理想化されないプロポーションを持ち、金銭の授受のための労働によって「美術」を生み出す職業モデルのこの女性は、自身が日常生活と「美術」との境界に位置する存在である。

さらに、画中の四人すべての視線が見上げる、画面の外に立つ人物のまなざし——つまりこの場面全体を見渡して、ふたつの領域をひとつに統べている、画家のまなざしを考えてみよう。このまなざしは、画面中央で同じくふたつの世界をつなぐモデルに正面から向き合い、これに正確に対応している。安井は「私のレアリズム」と題するよく知られる文章で、次のように述べている。

挿図9 第13回二科展で《画室》を観る女性観客
『アトリエ』1926年10月号より

自分は以前日本人の水浴図、などを描いたこともあったがそれは過去だ。今はそれに反対である。もし裸の女を描くのだったら、画室の中でモデル賃をもらって仕事してゐる本当のモデルを描く。⁽²¹⁾

つまり安井の「レアリズム」という言葉は、ここでは、職業モデルの裸体の現実味や労働の日常性を損なわないようそっくりかかえて「美術」のうちに持ちきたし、また逆に「美術」を日常の領域に招き入れ、両者をちょうど真ん中で画家のまなざしによって統合する、みずからの中間的な役割を指して、用いられているのだ。

あるいはこの作品はまた、「美術」が持つ経済性を明らかに示すものとしても読むことができるだろう。中央に位置する画家と裸体のモデルがそれぞれに労働し、金銭の授受を行う。制作の経過は裸体のモデルを右側のイーゼルと創造性の領域に引き寄せ、出来上がった作品は「美術」としての価値を得る。「美術」作品は売買され、それが最終的に画面左側に戻って家族を養う。つまりこの作品は、複数のやり方で、日常の中の裸体が、どのようにして「美術」となるのか、そしてそれがどのようにしてふたたび日常に還元されるのか、のプロセスを示す、図解のようなものとも考えられるのだ。

ちなみに、この作品が会場に展示された際のようにすをす写真が残っている(挿図9)。若い洋装の女性と、着物を着た少し年配の女性二人の、いずれも比較的裕福そうな三人が、もはや《朝妝》の前の娘のように恥じることなく作品に見入っている。ここでは女性観客はまず、画面左側に、自分たちと同じく健全な日常生活を営む、文化的に洗練された層に属する女性や子どもを見るだろう。次に中央に目を移し、裸体の女性モデルを見出す。モデルと女性観客の社会的階層は明らかに異なっており、女性観客は警戒心を抱く

かもしれない。しかし、そのままモデルを通して右のイーゼルに達したところで視線を中央に折り返すと、家族やモデルをはじめ、アトリエ内のものごとすべてを「美術」が——すべてを見渡す中央の位置にある画家のまなざしが、そして、同じ位置に立ち、作品を鑑賞するみずからのまなざしが——包み込み、裸体のモデルを含めた絵画面を観る行為の文化性を保証してくれることが明かされる。

いずれにせよこのように、《画室》が発表された昭和の初めには、黒田の時代にはタブーであった下半身の（約束事に従った）描写はもとより、現実的な空間に裸体が置かれることも、さらには女性や子どもがそこに並置され、あるいはそれを観賞することをも、一定の範囲で許容する雰囲気が生まれていたと考えられる。美術展覧会という、「美術」を観る場所として市民権を得た社会的な枠組みが、大きな後ろ盾となったことは間違いない。《画室》の三年前、前述したようにロダンの《接吻》が撤去されたとき、美術評論家の坂崎坦は、裸体表現を擁護しながら、裸体画の日常化とも呼べる当時のようにすについて次のように述べている。

余は初めてサロンで或る裸体婦人の像を見て、顔のほてりを感じ、更に稍克明に描た絵に接して驚いたものであつたが、いつか馴て了つた。斯うした会場へ十四五の少年を連れた婦人が見物して居たが、子供は其絵に對して平氣な顔をして見て居た。⁽²²⁾

三、横臥裸婦と腰卷美人

(1)

さて、《画室》が描かれた一九二六年ごろから、続く一九三〇年代いつぱいの十数年のあいだに、ベッドまたは寝椅子に横たわるタイプの女性裸体像は急増する。これらの作品の多くで、女性は、画家が観るものに対して緊張したり警戒心を抱いたりすることなく、のびのびとからだを伸ばしている。背景は主にアトリエなどで、ちょうど安井の《孔雀の女》や《黒き髪の女》から《画室》への変化に見られたように、寓意や擬似恋人といった何らかの見立てによって画面作りを行うスタイルからの全般的な移行がうかがわれる。ここではこうしたタイプの女性裸体像を、腰卷美人に對して「横臥裸婦」と呼ぶことにしよう。

ところで、ここでこれまでのように「裸体」ではなく「裸婦」という言葉を用いるのには理由がある。最初に述べたとおり、今日では裸体のモデルが描かれた作品を指して、わたしたちはふつうにこの語を使用する。しかし腰卷事件のときの黒田の作品タイトルは《裸体婦人》であり、また一九二二年制作の萬鐵五郎の作品が《裸体美人》と名づけられていたように、「裸婦」は、昭和初頭、横たわるタイプの女性の裸体を描いた作品が数多く登場するこの時期まで、実際には一般的な語ではなかった。一九二六年（大正一五）に、岸田劉生の次のような証言がある。

日本で裸体画の大家と云へば、「裸婦」といふ言を發明し流行せしめた梅原竜三郎君、綿細工のルノアールである長谷川昇君、お古いところで岡田三郎助先生……〔後略〕⁽²³⁾

たしかに梅原の作品タイトルには、他には例がない早い時期から「裸婦」という言葉が用いられている。現在知られるもつとも初期の作例は、フラン

ス留学中の一九〇八年（明治四二）に制作された、現在《横臥裸婦》と呼ばれる、長椅子に横たわる女性を描く作品だ。この作品は、帰国後の一九一三年（大正二）、神田ヴィナス倶楽部で開かれた白樺社主催「梅原良三郎油絵展覧会」に出品された際には、おそらくフランス語の「nu allonge」にあたるものとして《裸体、横臥》と呼ばれていた。それがどこかの段階で現在の《横臥裸婦》に変化したものらしい。⁽²⁴⁾一〇年あまりを経た一九二六年になると、劉生がいうとおり、「裸婦」の使用はすでに他の作家にも広まり、とりわけ「横臥裸婦」タイプの作品を描く作家たちは、こぞってタイトルに「裸婦」を用いた。梅原自身も「竹窓裸婦」「裸婦扇」といった語を盛んに自作に付して行く。「裸体婦人」を縮めたと思われるこの「裸婦」という言葉の一般化は、もともと「裸体」と言ったときに含まれるはずの男性ヌードが絵画の主題から退き、ヌードといえば女性、つまり裸体の婦人を描くもの、という社会的な了解が、アトリエに横たわるモデルという新しいイメージをもたって、成り立ったことを、おそらくは示している。

この「横臥裸婦」という主題はもともと、ヨーロッパにおいて伝統的な、クレオパトラリアドネ、眠るニンフ、横たわるヴィーナスといった女性裸体像のポーズが、一八世紀から一九世紀になって世俗化したものと考えられている。⁽²⁵⁾とりわけフォーヴィスムやエコール・ド・パリの画家たちは、このポーズを好んで用いた。日本にもこうした流れが少し遅れて伝わったことになるが、このタイプによって引き起こされたもつとも大きな変化は、日本の場合、正面切った性的なもの、感覚的なものの肯定である。たとえば安井や里見勝蔵は次のように述べる。

日本女の裸体にも美があります、線が綺麗ですし、色も綺麗です、そし

て生き／＼して居ます。エロチツクの美があります。⁽²⁶⁾

何はさて私はこの好きな、好きな女を描かねばならないのだ。私が私の女を可愛いがる通りに、私は私の「女」を愛撫して描く故に、私は「女」のいづれにも私の飛び立つ思ひを表現してゐる。⁽²⁷⁾

また美学者、相良徳三は、この時期の東西の裸体画の特徴をまとめて次のようにいう。近代の裸体画は、「タッチ、色彩は著しく動的であり、運動感覚的であるがために、裸体に特有な生命的な美しさが、更に高調されて」いる。そのため「われわれの温覚、圧覚、運動感覚にまで訴へ」かけてくる。したがって、それはときには「人々を性的な考へにまで教唆してゐるように見えるかも知れない」。だが、それゆえに「却つてすぐれた芸術であると解釈する場合すらある」のである。⁽²⁸⁾

このように裸体画制作の動機の根本に性的な魅力を——とりわけ筆触や色彩の、「愛撫」するように「温覚」的・「圧覚」的で「運動感覚的」な側面への、つまりは感覚的な快への愛着を——置く発言は、黒田以来の美術関係者たちが、それを「抽象の興感」のうちにとどめるべく慎重に発言し、たとえ自覚していたとしても性的なものの介在を公言しなかったことに比べると、大きな違いである。

ここで「横臥裸婦」の作例のひとつとして、小出檜重の《裸女と白布》（一九二九年）を見てみよう（図版5、挿図10）。ちなみに小出は、作品タイトルにも随筆にも「裸女」「裸体」と「裸婦」とを併用している。

さて、この作品には、従来あまり指摘されてこなかったが、小出の数多い同主題の作品と同じく、モデルのポーズや柄入りの布地の使用に、はつきり

挿図10 小出檜重《裸女と白布》 1929年、東京国立近代美術館蔵

としたマティスからの借用がある（挿図11、12）。一九三〇年代中盤には「ドラ・マチ・ピカシズム」という言葉が登場するほどドラン、マティス、ピカソが人気を集めたが、中でもマティスの人気は高く、一九三三年（昭和八）にはアトリエ社から『マチス画集』が、三七年（昭和一二）には『アトリエ臨時増刊 マティス素描集』（一四巻第三号）が、それぞれ刊行されるなど、ほぼ同時代であるニース時代の女性裸体像を中心に、作品の紹介が進んだ。これらの画集の中で女性モデルたちは、柄布やクッションを幾重にも配したアトリエ内のセットに埋もれ、奔放なポーズで寝そべっている。この時期には小出のみならず、児島善三郎、宮本三郎など「横臥裸婦」タイプの作品を描いた数多くの画家が、柄入りの布地と横たわる女性に代表されるマティスの要素を自作に取り入れており、「横臥裸婦」の直接的な影響源のひとつに

挿図11 小出檜重《横たわる裸身》 1930年、石橋財団ブリヂストン美術館蔵

マティスの諸作品があつたことがわかる（挿図13）。さて、『裸女と白布』のうちには、主にふたつの特徴的な造形要素を見出すことができる。

ひとつは女性の肌である。小出は「裸婦漫談」と題するエッセイの中で、「白色人のもつ単調な蠟のような不気味さ」よりも、日本人の「異常のあたか味と肉臭」を持つ、「黄色に淡い紅色や緑色が交つ」た肌を好む、と述べている。それは、裸体画の基盤をなす性的な魅力が、大きな顔に短い手足、それを包む黄色人種特有の黄色い肌、という同じ「人種同士が持つ特別な親しみ」に基づいてこそ呼び覚まされるからである。⁽²⁹⁾ここでは、つやつやとしたモデルの肌の質感が、ゆるめに溶いたオークル系の絵具をうすく重ねたグラデーションによって表されている。溶き油のつやと流動性を活かし、観る

挿図12 アンリ・マティス《横たわる後ろ向きの裸婦（Nu couché de dos）》 1927年、個人蔵
©Succession H. Matisse, Paris & BCF, Tokyo, 2007

ものに筆の運動を追体験させるこの肌の表現は、ちょうど里見勝蔵が「私は私の『女』を愛撫して描く」というように、まるで筆で塗ることと肌に触れることをひとつに重ねているかのようである。

ふたつ目は、一見こうした流動的・運動的な表現と矛盾するかのような、画面全体の幾何学的な構成である。つやつやした肌に包まれた、長い胴に太く短い手足を持つこの裸体は、実はかなり人工的に幾何学的構成の中に落としこまれている。まずモデルのからだは、上半身はほぼ真横から、下半身はやや俯瞰からと、ふたつの異なる視点をつぎはぎしたもののよう描かれている。ベッドを見る視点はさらに上がり、ほとんど真上から見下ろしたように白い長方形をなしている。ベッドの向こうの空間は、おそらく青い壁と床に敷かれた赤い柄入りの布地だが、これも視点が不整合なためそうは読み取れず、むしろ黒い垂直・水平線で分割された青と赤の色の面のように映る。こうした視点の操作によって小出が行っているのは、画面上の奥行きを消去、空間の平面化である。この平面化した画面からモデルをいったん抜いて見る

挿図13 児島善三郎《無衣の女》 1932年、
東京国立近代美術館蔵

と、全体が、水平・垂直の黒い線で分割されたいくつかの四角形に、白、赤、青（そして枕の小さな黄）の原色を配した、モンドリアン様のパターンによって成り立っていることがわかる。モデルのからだは、その中で一番大きい白い長方形の中に完全に収められ、特徴的にまっすぐな右腕上辺の線は、この長方形の正確な対角線をなすよう引かれている。

ここではまず、女性モデルのからだは、肌に触れ（タッチし）、愛撫するような筆触に覆われて、筆の運動の快感そのものに変換されているのを見ることが出来る。流動的なものとなったそのからだは、次には分割された格子によって輪郭を決定され、枠をはめられ、背景をなすパターンの中にきつちりと埋め込まれる。女性のからだを流動的な筆触に変換し、同時にその流動性に枠をはめて「包摂抑制」する行為は、前出のニードによれば、筆触とかたち・構図の抑制^{（30）}によって絵画面を作り上げる画家の制作行為そのものに、しばしば重ねられる。ここでもモデルのからだは、筆の運動への変換、背景への埋め込みによる幾何学化の、少なくともふたつの手続きによって、女性やモデルといった具体的な対象であることをやめ、キャンパスの上に塗られた絵の具によって構成される、平坦な絵画面そのものと一体化したように見える。

(2)

さて、「横臥裸婦」は二科会だけでなく、より穏健で観客層が広い帝国美術院展覧会Ⅱ帝展（一九一九年に文展より改組）においても急増する。そこには、ベッドや寝椅子に横臥する女性裸体像が、細部を省略した女性器を露出、布で隠蔽、単体、群像といったあらゆるヴァリエーションで登場している（挿図14、15）。では、こうした「横臥裸婦」の流行の只中で、一方の「腰巻

美人」はといったいどのような運命をたどったのだろうか。

《画室》と同じ一九二六年の第七回帝展で特選となったのは、青山熊治の《高原（壁画）》と題する作品である（挿図16）。これは七人の女性裸体群像を描く大作で、当時「セザンヌとシャバンヌをこつちやにしたやうな絵⁽³¹⁾」と評された。この言葉の通り、女性たちは、「横臥裸婦」とは対照的に、セザンヌの水浴図やシャヴァンヌの壁画を思わせることも知れない木立の中に、何かを考え込むような面持ちでたたずんでいる。右端の女性はおそらくシャヴァンヌの《海辺の娘たち》などから借用されたポーズを取り、中央の三人は「腰巻美人」スタイルである。翌年には斉藤与里の《夏》（一九二七年）が、日本の農村風景と浴衣の肌脱ぎ姿を巧妙にシャヴァンヌ風アルカディアに見立てて特選を得ているから、白馬会に端を発する「腰巻美人」は、いまだシ

挿図14 黒部竹雄《裸婦》 1929年頃
『帝国美術院第10回展覧会図録』より

挿図15 香田勝太《みもざ》 1929年頃
同上

挿図16 青山熊治《高原（壁画）》 1926年、兵庫県立美術館蔵

ャヴァンヌ風群像表現というかたちで文展・帝展の中に生き続け、一定の評価を得ていたことがわかる。

しかし、こうした昭和の「腰巻美人」群像は、「横臥裸婦」の画家たちの格好の揶揄の対象となっていたようである。再び小出を引くと、次のような具合だ。

私はしばしば展覧会において日本の女がこの国の何んというのかわからない、エプロンのようなものを身につけたり、白い布を腰に巻いて水辺でゴロゴロと寝たり、ダンスしたりしている図を、見かけるのであるが、今の日本の何処へ行けばこんな変な浄土があるのかと思っておかしくなる事がある。⁽³²⁾

このように「腰巻美人」と「横臥裸婦」は、同じ女性裸体像というジャンルの中で、時代の新旧、設定の現実離れと現実味、といった相反する要素を示し、対抗関係に置かれていたのだった。

この対抗関係を観客層という視点からもう一度見るなら、比較的先鋭な作風の二科会を中心とした「横臥裸婦」は、強調された性的な魅力と幾何学的な造形性の並列を受け入れうると自認する層にあって裸体のイメージである。次いで、大正期から常に二〇万人台の入場者を誇ったという文展・帝展は、好奇心や見栄から展覧会場に足を運ぶ人々を含む、より広範な層に、シヤヴァンヌ風「腰巻美人」や、若干穏やかな「横臥裸婦」のイメージを提供する。女性や若年者については、昭和初年の段階で「故意とその方を見ないようにして裸体画の前を素通りする新婚らしい若い奥さん達、その前で耳を赤らめる女学生達」⁽³³⁾の姿が報告される一方で、文化的な営みとして社会的な

地位のほぼ定まった美術展覧会という場の性質が、裸体像の前に立つ女性や若年者に後ろ盾を与える。

それでは、もうひとつの裸体画享受の空間、複製絵葉書の流通の場である、展覧会場の外に広がる広大な社会空間はどうだろうか。これについてはひとつだけ、壁画という点から例をあげたい。一九三〇年代中盤、カフェやバー、デパートといった場所に、同時代の都市風俗を描く壁画が流行を見た。これについてはいくつかの論考ですでに扱ったので詳しくは述べないが、この時制作された壁画の中には、女性裸体像を含む藤田嗣治の《ブラジルコーヒー陳列所壁画 大地》⁽³⁴⁾（一九三四年、挿図17）のような作例があった。これは、コーヒー豆販売と喫茶を兼ねた東京、銀座の店舗の壁一面に描かれたもので、おそらくブラジルの大地を表す女性像は腰に布を巻いた姿、地球儀を取り巻く女性二人は全裸だが、地球儀の影となって女性器は隠されている。都市文化を享受する層に限られていたとはいえ、こうして一九三〇年代中盤には、一応は不特定多数が見ることのできる場所に、女性裸体像が置かれうるようになっていた。ただ、同じ不特定多数に向けた裸体とはいえ、壁画は公共の場で、そして複製絵葉書は私的な場で、それぞれ観られるものである。こうした享受の場の性質の違いも、今後検討して行く必要がある。

(3)

さて、ここまで《朝妝》に始まり《高原（壁画）》に至るまで、ほぼすべて女性の裸体像について述べてきた。明治中期から後期にかけて、田村宗立《弁慶曳鐘図》（一九〇一年頃）や青木繁《海の幸》（一九〇四年）、中村不折《建国勲業》（一九〇七年）、和田三造《南風》（同）と描かれてきた男性裸体像は、その後彫刻の分野を除き、女性裸体像に比べて明らかに作例が減って

挿図17 藤田嗣治《ブラジルコーヒー陳列所壁画 大地》のある店内風景

いる。第九回白馬会展で特別室展示となった《海の幸》や、第二回文展で男性器を切断した前述の朝倉文夫《闇》のように、男性器の露出に対して取締りがなかったわけではないが、その議論は女性裸体像に比べてはるかに目立たない。これはひとえに「美術」と裸体という問題が、これまで見てきたように、《朝妝》以来、常に女性裸体像の描写と公開をどこまで解禁するかを争点としてきたことによる。つまり、「美術」の市民権の獲得は、美術家が女性の裸体を描き、それを観客が十全に見る権利の拡張とセットで語られてきたのである。

また、上にあげた四つの作例に示されるように、男性の裸体像は、主に力《弁慶曳鐘図》、建国や古代《建国勅業》《海の幸》、国家力や軍事力（日露戦争後の日本の理想像を擬人化する《南風》）などを表す役割を担っていた。こうしたいわば大上段な主題群が男性裸体像とともに姿を消し、かわって昭和初期まで裸体のほとんどを現実的、日常的な光景の中に置かれた女性像が占めることになったのは、「美術」自体が社会の中で、国家や軍事から切り離された、いわば「女性性」の領域に分類されて行ったためと考えられる。すでに見たように、一九三〇年代を通して、アトリエなどの室内空間に心地よげに寝そべる「横臥裸婦」タイプの幾多の作品が、女性の裸体を絵画そのものと、絵画を女性の裸体そのものと、深く一体化させて行った。そして、現在でも「横臥裸婦」は、一般に絵画の典型的なイメージのひとつであり続けている。

しかしこの時期、「横臥裸婦」隆盛の一九二〇年代、三〇年代を過ぎ、一九三〇年代後半から一九四〇年代に入ると、「美術」の国家への協力体制が問われ、女性的な領域から男性的な領域へと再び「美術」を呼び戻す必要が叫ばれて、男性裸体像の再評価が始まることになる。ここでは最後に、こう

した時代のもとで起こった「腰巻美人」の再登場を簡単に紹介し、締めくくりにしたい。

一九三七年（昭和一二）に日中戦争が始まり、翌三八年には国家総動員法が公布・施行され、にわかに戦時色が強まると、美術雑誌にも、柳亮「芸術に於けるモニュメンタリテの意義及びその日本の表現の特質」⁽³⁵⁾といった、大きな主題の表現についての研究記事が見られるようになる。また戦争末期の一九四四年（昭和一九）には、美術雑誌の統廃合によって生まれた雑誌『美術』において、「力の美術」特集が組まれ、山際靖「美術に現はれた力の表現——いはゆる永遠記念性への道——」、三才笹吉「不動明王像に就いて」、田近憲三「力の象徴として ミケルアンジェロに就いて」など、洋の東西を問わず、近代以前の男性裸体像に力の表現のモデルを求める記事が掲載された。⁽³⁶⁾

このような中で、一九三七年の改組により、帝展から再び名を変えた文部省美術展覧会（新文展）に出品される裸体像の種類にも、いくつかの点で変化が現れる。どこまでからだを露出したものを裸体像と見なすかによって数え方も異なるので、あくまで目安に過ぎないが、その変化のひとつは男性裸体像の微増である。とりわけ上着を脱いで作業に従事する兵士や、戦闘や力を表すと思われる仁王像様の作品が、少しではあるが増えている。女性裸体像については、一九四二年（昭和一七）の第五回文展においてはじめて男性裸体像との数が逆転する。意外なことに、戦局がかなり進んでも全裸の女性像が完全に消えることはないが、母子像、授乳像というかたちで、とりわけ女性の母性に関わる上半身と乳房に焦点を合わせた作品が少数ながら現れるようになる。

こうした上半身へのシフトの中で、この時期に見られる特徴的な画題のひとつが、南洋の女性像である。もとはゴーギャンの影響のもとに描かれたと

思われる、腰に布をまとったこのタイプの女性像は、日本の南洋進出にともなって一般的な主題となったようだ。雑誌にも図版が散見されるほか、この時期の文展にも、シャヴァンヌ風の腰巻美人とアルカディアというとりあわせを、腰巻装束の現地女性に南の島という背景に読み替えた作品がいくつか見出される。

この南洋風「腰巻美人」のヴァリエーションとして興味深いのが、第五回新文展に出品された、中澤弘光《歓喜》（一九四二年）や高村真夫《ジャワ更紗》（一九四二年頃）のような作例である（挿図18、19）。これらはまず、初期文展で活動した最初の「腰巻美人」の世代の作家によって描かれている。また、にもかかわらず、シャヴァンヌ風の思わせぶりな寓意やアルカディア風の背景を採用せず、かといって南洋の風景の中に現地女性を置くのでもなく、日本人モデルが、アトリエで、模様を染め出した更紗や葉の団扇といった雑多なものに囲まれてポーズをとるようすを、あからさまに描いている。まるで「腰巻美人」が、小出のいう「変な浄土」から、戦時下の日本に作られた架空の、しかし架空であることを隠そうともしない南洋のセットへと降り立

ったかのようだ。また、腰巻の位置が乳房のすぐ下まで上がってきているのも目につく。

こうしたかたちでの奇妙な「腰巻美人」の再登場を、いったいどのように捉えるべきだろうか。一九三〇年代の「横臥裸婦」全盛期に比べ、明らかに規制が厳しくなった時代にあって、腰巻姿は、女性の裸体を描くという、明治以来「美術」が獲得に努力してきた存立の基盤を手放さないための手段となった。また、柄入りの布地を配し、その中に女性の裸体を埋め込む画面作りは、一連の「横臥裸婦」からの借用をうかがわせる。擬似的な恋愛関係といった思わせぶりな見立てを用いず、それがアトリエ内のセットであることをあからさまに示すやり方も、「横臥裸婦」の手法に倣うものだ。ここでは、「腰巻美人」「横臥裸婦」のそれぞれが持ついくつかの特徴が、南洋という地域の異国情緒を表すために結びつき、戦時下に新たな裸体像のイメージを形成したと考えられるのである。

挿図18 中澤弘光《歓喜》 1942年
『第5回文部省美術展覧会原色画帖』より

挿図19 高村真夫《ジャワ更紗》 1942年頃
同上

おわりに

さて、以上、まず一においては、明治の後期、黒田清輝や久米圭一郎らが、ヨーロッパ起源の「美術」の日本への移入と、裸体画を描き、享受する文化の獲得とをひとつに重ねていたことを見た。それは、感覚的な快をおおる下半身を視野からはずし、裸体を「玄妙」なものとして見る仕組みが、「美術」そのものの仕組みにそっくりあてはまるものだったからである。続く二においては、二科会の裸体画取締りの実際と、安井曾太郎の作品の推移を手がかりに、美術家、警察、観衆の三者のあいだで、裸体画の画面上に性的なものとそうでないものの判断基準がかたち作られて行くようすを見た。最後の三においては、性的な魅力の正面切った肯定がなされ、裸体女性像の市民権がほぼ確立したこと、女性の裸体と画面そのものの一体化が進められ、女性裸体像が絵画の典型的なイメージのひとつとなったこと、しかし続く戦時期の揺り戻しで、ふたたび下半身の禁忌が不可思議なたちでよみがえったこと、などを見た。一、二、三はそれぞれおおまかに、一が「腰巻美人」、二と三が「横臥裸婦」、そして両者の並列した時期に対応している。

もちろん本論には多くの課題が残されている。たとえば裸体像というテーマで、もっと広範な、そして絵画とはまた異なる展開を見せる彫刻の分野については、ほとんど言及することができなかった。ヨーロッパの裸体画の伝統を洋画のように受け入れなかった日本画分野の問題も重要である。さらに、複製の流通に関しては、出版物の発売禁止という、絵葉書よりさらに大きな範囲に広がる問題を視野に入れなければならないだろう。また、本論の調査はもとも、戦前期までに描かれた日本近代の壁画に、ヨーロッパとは異なり裸体像が見られないのはどのような理由からか、というテーマで始ま

ったものだった。つまり、壁画という観点から、公共の場における裸体表現の推移を追うことを目的としていたのである。この点に関しては、たとえば中山實の《神戸商業大学壁画》、青山熊治の《九州大学工学部壁画》など、不特定多数の観客が訪れる展覧会とは異なり、はじめから特定の階層の男性だけが見ることを想定した場に描かれた男性裸体群像の例がいくつか見出されるのだが、これらに関してもほとんど触れることができなかった。⁽³⁷⁾

いずれにせよ、なにもをもって性的な快感をおおるものと見なすのかの基準は、文中で何度も述べたとおり、当時の美術家、警察、観衆にとっても、またこうした調査研究をなすこんにちのわたしたちの場合にも、結局のところ享受の状況に左右される、恣意的、個別的なものにならざるを得ない。このため本稿では、なるべく多角的な視点から裸体を描く作品を読み解くよう試みたつもりである。方法論の検討を含め、今後、より大きな視野からの研究を始めるための第一歩と受け止めていただければ幸いである。

註

(1) 太田三郎「ビゴアの絵に添へて」『国民美術』二四九号（二巻九号）、一九二四年、一九二〇頁

(2) たとえば、主な先行研究として次のようなものがあげられる（発表年順）。

* 中村義一「美術における性と権力―裸体画論争―」『日本近代美術論争史』所収、五七―九三頁、求龍堂、一九八一年

* 国立国際美術館編「裸体画100年のあゆみ」展カタログ、一九八三年

* 勅使河原純「裸体画の黎明 黒田清輝と明治のヌード」日本経済新聞社、一九八六年

* 宮下規久朗「裸体画の変容」、辻惟雄編『幕末・明治の画家たち―文明開化のはざまに―』所収、二三―二七八頁、ぺりかん社、一九九二年

* 東京国立文化財研究所編『東アジアにおけるへんのかたち』一九九四年

* 若桑みどり「岩波 近代日本の美術2 隠された視線 浮世絵・洋画の裸体像」岩波書店、一九九七年

*北澤憲昭「美術における政治表現と性表現の限界」、木下直之編『講座日本美術史6 美術を支えるもの』所収、二〇七―二三八頁、東京大学出版会、二〇〇五年
*植野健造「白馬会と裸体画」『日本近代洋画の成立 白馬会』所収、六六―八九頁、中央公論美術出版、二〇〇五年。

また、小野寺玲子・毎日新聞社編「ヴィクトリアン・ヌード」展カタログ（東京藝術大学大学美術館他、二〇〇三年）は、一九世紀イギリスの裸体画受容を扱って示唆的である。

(3) ケネス・クラーク『ザ・ヌード 理想的形態の研究』、高階秀爾・佐々木英也訳、ちくま学芸文庫、二〇〇四年のうち、特に「I」を参照のこと。

(4) 黒馬散人「裸美人に調査立番の議」『中央新聞』一九〇一年一月三十一日、一頁。引用は「植野健造氏作成白馬会関係新聞記事一覧ホームページ」（独立行政法人東京文化財研究所）より行った。なお、本稿においては読みやすさを考え、文中のルビを適宜省略し、最低限の句読点を補った。

(5) 註2の植野前掲書を参照。なお、本稿の「I」は、全体的に植野氏の同論に依拠している。ここに記して謝したい。

(6) 久米桂一郎「裸体は美術の基礎」『方眼美術論』中央公論美術出版、一九八四年、二六―二七頁。

(7) 註6の久米前掲書、二八―二九頁。

(8) 久米桂一郎「裸体画につきて」『方眼美術論』、四五頁

(9) 註6の久米前掲書、三三頁

(10) 石井柏亭「日本に於ける裸体画問題の変遷（下）」『中央美術』一九一七年二月号（三巻二号）、八三頁。なお柏亭の「日本に於ける裸体画問題の変遷（上）」『中央美術』一九一六年十二月号、六三―六九頁、「（中）」（一九一七年一月号、八五―八九頁）、「（下）」（同年二月号、七九―八五頁）は、戦前におけるこの問題のもっともまとまった文献のひとつである。

(11) 石井柏亭「二科会と警視庁」『中央美術』一九一五年二月号（一卷三号）、四五―四九頁

(12) 註11の石井前掲書、四六頁

(13) 一記者「今秋の裸体画問題」『中央美術』一九一七年一月号（三巻一〇号）、一八頁

(14) 註13の前掲記事、一一七頁

(15) 陽成二と東台彫塑会については次を参照。齊藤祐子「彫刻と観衆―東台彫塑会の取り組み―」、研究代表者・五十殿利治『平成一一―一三年度科学研究費補助金

（萌芽的研究）研究成果報告書 研究課題 美術展覧会と近代観衆の形成について』所収、二〇〇二年、三七―五二頁。

(16) 新海竹太郎「文展の裸体作品」『美術新報』一九一六年一月一日（二六巻一号）、特集「文展の裸体作品問題」、五六頁

(17) 註13の前掲記事、一九九頁

(18) ピエール・ブルデュー、石井洋二郎訳『ディスタンクシオン 社会的判断力批判』1、2、藤原書店、一九九〇年。特に「追記『純粋』批評の『通俗的』批判のために」、2所収、三六八―三九三頁を参照。

(19) リンダ・ニード、藤井麻利・藤井雅実訳『ヌードの反美学 美術・猥褻・セクシユアリティ』青弓社、一九九七年。特に第三章「文化的差別化」、一九〇―二三八頁を参照。

(20) 『二科七〇年史一九一四―一九四三』社団法人二科会、一九八五年、二六九頁

(21) 安井曾太郎「私のレアリズム」『美術新論』一九三三年一月号、七頁

(22) 坂崎坦「接吻」の特別陳列『国民美術』二四七号（二巻七号）、一九二四年、四頁。なお文展の観客のようすについては次の論文に詳しい。日比嘉高「絵の様な人も交りて展覧会―文学関連資料から読む文展開設期の観衆たち―」、註15の五十殿前掲書所収、二二―三六頁。

(23) 岸田劉生「美術と支那の雑感」『岸田劉生全集』第四巻、岩波書店、一九七九年、五九頁

(24) 鯨井秀伸「梅原龍三郎『横臥裸婦』と西欧の視覚伝統」『愛知県美術館研究紀要』第八号所収、二〇〇二年、五―一二頁を参照。

(25) 註24の鯨井前掲論文を参照。

(26) 安井曾太郎「裸」『美術新論』一九二九年六月号（四巻六号）、特集「読者課題 裸体質疑」、二四頁

(27) 里見勝蔵「女と裸体画」註26の前掲雑誌、二九―三〇頁

(28) 相良徳三「裸体画問題の一考察」『中央美術』一九二五年一月号（二巻一一号）、一八―二〇頁

(29) 小出檣重「裸婦漫談」、芳賀徹編『小出檣重随筆集』、岩波文庫、一九九四年、一〇一―一〇三頁。なお、この時期には小出のみならず、多くの画家がモデルの肌の色彩や感触に関する発言をしている。たとえば次のような例を参照されたい。「西洋人は主として骨や筋肉の動きとか、裸体を裸体として取り扱って居ますが、私はむしろ裸体の肌の美しさを描かうと思つてゐます、昔、日本でも春信、歌麿など、矢張り此の肌の美しさを線で描出さうとしてゐた様であります、肌と云ふ事に就て

は日本の油絵を描く人は余り無関心ではないでせうか。肌とは色や触感もふくむ言葉であります。」(長谷川昇「肌」、註26の前掲雑誌、二六頁)

- (30) 「包摂抑制」という概念については、ニード、前掲書のうち、特に第1章「女性スードを理論化する」、一五―七八頁を参照。ニードによれば「包摂抑制」^{コンティンメント}とは、柔らかに流動性のある女性のからだを味わいつつ、同時にその不定形さへの恐れから、きつちりとした輪郭線で包み込んで外枠をはめ、抑制することである。

- (31) 木下孝則・木下義謙「帝展第二部合評」『みづゑ』第二六一号(一九二六年一月号)、五一―八頁

- (32) 小出、註29の前掲書、一三一―一四頁

- (33) 相良、註28の前掲書、一八三頁

- (34) 蔵屋美香「壁画とタブロー―一九〇〇―一九四〇年代」、木下直之編『講座日本美術史6 美術を支えるもの』所収、二〇〇五年、東京大学出版会、一一―一四〇頁を参照。

- (35) 『みづゑ』第四一八号(一九三九年一〇月)、四〇七―四一〇頁

- (36) 『美術』第二号(一九四四年二月)、特集「力の美術」、一一―二頁

- (37) この問題については、九州大学文学部P&P研究会における口頭発表「公的な場の表現―近代日本の壁画の系譜」(二〇〇七年二月二七日)において取り扱った。また、本論はもともこの問題も含め、東京文化財研究所美術部研究会における口頭発表「裸体の居場所―一九二〇―一九四〇年代の裸体表現―」(二〇〇五年二月一四日)に基づくものである。両研究会のディスカッションでは、ともに数々の有益な示唆を得ることができた。ここに記し、両研究会に謝したい。

(東京国立近代美術館)

図版要項

一 薬師三尊像 (原色刷)

木造 漆箔 像高 一七六・一cm (中尊 薬師如来像)

京都 醍醐寺蔵

一一九・九cm (左脇侍 日光菩薩像)

一二〇・九cm (右脇侍 月光菩薩像)

一 皿井舞「醍醐寺薬師三尊像と平安前期の造寺組織(上)」参照

二 川端玉章 草花図 (原色刷)

野久保昌良撮影

紙本著色 額装 縦一六四・九cm 横八六・六cm

三 同 墨堤春暁 明治三三年(一八九〇) (原色刷)

東京藝術大学美術館蔵

紙本著色 掛幅装 縦二六七・五cm 横一六一・五cm

二一三 塩谷純「川端玉章の研究(二)」参照

四 安井曾太郎 画室 昭和元年(一九二六) (原色刷)

財団法人ひろしま美術館蔵

油彩 画布 縦二二八・八cm 横一六〇・五cm

五 小出檜重 裸女と白布 昭和四年(一九二九) (原色刷)

東京国立近代美術館蔵

油彩 画布 縦五二・〇cm 横六四・〇cm

四一五 蔵屋美佳「絵画の下半身―一八九〇年―一九四五年度の裸体画問題―」

参照